

Las ediciones poéticas con criterio cronológico. Los casos de Góngora y Quevedo

Alfonso Rey

Universidade de Santiago de Compostela

alfonso.rey@usc.es

ORCID: 0000-0002-7044-9124

Recepción: 26/01/2025, Aceptación: 22/10/2025, Publicación: 19/12/2025

Resumen

Los poetas de los siglos XVI y XVII publicaron sus poemas dentro de una estructura basada en un criterio temático, métrico o estilístico, pero no cronológico. Sin embargo, las poesías completas de Góngora y Quevedo se editaron en el siglo XX según un criterio total o parcialmente cronológico. En el caso de Góngora es necesario matizar ese enfoque con la ayuda de una edición crítica del manuscrito Chacón, nunca acometida. En el caso de Quevedo es necesario respetar más rigurosamente la ordenación en nueve musas junto con sus secciones menores.

Palabras clave

Libros poéticos; manuscrito Chacón; Foulché-Delbosc; Fernández Guerra; Astrana Marín; *Heráclito cristiano* and *Lágrimas de un penitente. Canta sola a Lisi*; la colección de silvas; sonetos pastoriles.

Abstract

English title. The poetical books arranged in chronological order: the case of Góngora and Quevedo.

The 16th and 17th centuries poets published their poems within a structure based on a thematic, metric or stylistic criterion, but not chronological. However, the complete poems of Góngora and Quevedo had been published since the 20th century following a complete or partial chronological criterion. Regarding Góngora, it seems necessary to respect the arrangement made by the poet himself as reflected in the so-called Chacón manuscript, which represents his last will. In the case of Quevedo the chronological criterion makes it impossible to discern that the poet arranged several minor and complex sequences within the nine muses of *El Parnaso español*.

Keywords

Poetical books; Chacón manuscript; Foulché-Delbosc; Fernández Guerra; Astrana Marín; *Heráclito cristiano* and *Lágrimas de un penitente*; *Canta sola a Lisi*; the sequence of silvas; the pastoral sonnets.

Ordinariamente las poesías de un escritor se ordenan según algún criterio, de manera que el macrotexto debe ser tenido en cuenta a la hora de su edición e interpretación.¹ En el *Cancionero General* de Hernando del Castillo se aprecia la tendencia a ordenar las composiciones por géneros poéticos (canciones, villancicos, romances) o por materias (devoción, amores, burlas), y las recopilaciones de Alonso de Cartagena, Santillana y Mena así lo confirman. Esa convención, que concedía un discreto margen de libertad, se intensificó en los siglos XVI y XVII con la creciente proliferación de libros poéticos, tanto manuscritos como impresos. Los poetas se atenían a un molde que los ayudaba a ordenar su producción mientras que los lectores veían ratificada una determinada manera de leer poesía. En su estudio de los libros poéticos del siglo de Oro García Aguilar (2009: 75-86) llamó la atención sobre los paratextos que, a modo de mapas, ayudaban al lector a moverse en su interior. Se ocupó preferentemente de los prólogos, ilustraciones, índices y tablas, pero puede añadirse que también fueron importantes los modos de agrupar los poemas.

Hubo, básicamente, tres pautas: por temas, por estrofas y por rango estilístico. Boscán editó sus poemas en tres libros: versos castellanos; sonetos y canciones; églogas, elegías y epístolas. Jáuregui (*Rimas*, 1627) dispuso las poesías sacras tras las profanas. El hermano de Carrillo y Sotomayor explicó que organizaba

1. Sobre la “voluntad de libro” en esta época, véase Begoña López Bueno (2001), y para el caso concreto de Lomas Cantoral, Díez Fernández (1993).

sus obras por estilo y materia. La edición de Villamediana de 1635 comienza con “las obras mayores de este libro” a las que siguen los sonetos (sacros, líricos, amorosos, fúnebres, satíricos), tras los cuales vienen fábulas, liras, redondillas, glosas, romances, tercetos y quintillas. También Esquilache reunió sus poemas por géneros (soneto, silvas, canciones, epístolas, elegías, cartas, églogas), y análogamente Salcedo Coronel y otros escritores. Menos frecuentes fueron los “cancioneros” en la estela del de Petrarca. Fernando de Herrera, tanto en *Algunos versos* como en *Versos de Fernando de Herrera*, optó por una alternancia de sonetos, elegías, estancias y sextinas según una pauta de apariencia narrativa, aunque no cronológica. Lo mismo podría decirse del poemario de Barahona de Soto o, más acusadamente, del de Soto de Rojas y su *Desengaño de amor en rimas*. Hasta donde se sabe no hubo colecciones ordenadas por la fecha de composición de cada poema, uso habitual en los libros del siglo xx.

Las dos grandes colecciones de Góngora y Quevedo, el manuscrito Chacón y la edición de *El Parnaso español*, se ajustan a los usos del siglo xvii. En el manuscrito diseñado por Góngora y su amigo Antonio Chacón, con Paravicino en la sombra, el criterio dominante es métrico siendo subsidiario el tema, a la inversa de lo que sucede en el libro de Quevedo donde va primero el tema y luego la métrica. En los dos casos hubo una ordenación por géneros poéticos, aunque el *Parnaso* guarda también secuencias y cancioneros de otro orden. La erudición del siglo xx concedió poca atención a la estructura de esas poesías completas, verosímilmente diseñada por los propios autores, y propuso en su lugar un criterio basado en las fechas de redacción. En el presente estudio señaló el momento en que se tomó la decisión de editar cronológicamente a esos dos grandes poetas y las implicaciones ecdóticas e interpretativas que ha tenido.

En la actual filología española hay una visible inclinación a editar obras completas de todos los clásicos, tendencia propiciada por la existencia de grupos monográficos de investigación y casas editoriales que comercian con sus logros científicos. Parece un género universitario muy en boga. En la brillante bibliografía gongorina de los últimos decenios abundan las ediciones parciales (romances, sonetos, décimas, poemas mayores) y sólo hay tres de “poesías completas” dentro del período que va de 1921 a 2014. Tal vez por ello no se siente la urgencia de plantearse cuál es el marco más adecuado para acoger ese conjunto de más de 400 poemas que Góngora, en su madurez y en su vejez, quiso ver como una unidad organizada en estrictos géneros poéticos. No deja de ser paradójico que las ediciones parciales a las que he aludido sigan un criterio genérico (a menudo con las mismas o parecidas subdivisiones de los manuscritos del xvii) mientras que las mencionadas poesías completas lo descarten en beneficio del criterio cronológico.

Según Antonio Carreira (2012: 98), “no se sabe cuál fue el primer manuscrito que ordenó por géneros la obra gongorina tal como aparece ya en la edición de Vicuña.” Consta, sin embargo, que los demás manuscritos y ediciones siguieron disciplinadamente ese ejemplo. Si esa decisión inicial se tomó al mar-

gen de Góngora, éste, con su actitud posterior, la dio por buena y la hizo suya. Forma parte de su *usus scribendi* y de su voluntad literaria.

Las *Obras del Homero español que recogió Juan López de Viciña* se publicaron en 1627, fallecido el poeta, pero tenían aprobación del año 1620. Se basaron en un buen manuscrito, no identificado, que Dámaso Alonso (1963) consideró confeccionado entre 1614 y 1616, cuando Góngora mediaba la cincuentena. El libro de Viciña posee 318 composiciones de autoría inequívoca, escritos antes de 1621 y muestra una coherente estructura “a la italiana”, por estrofas, con subdivisiones menores. Según Dámaso Alonso, el poeta abandonó la colaboración con Viciña al creer que dedicando su manuscrito al conde-duque de Olivares obtendría mejores beneficios. Su resultado sería el manuscrito Chacón, en el cual enmendó unos versos, añadió otros e introdujo cambios, manteniendo en lo esencial la organización general. Parece arriesgado pensar que carecía de criterio acerca del modo de presentar sus poesías completas.²

Se cree que en torno a 1617 se confeccionó el manuscrito 4075 de la Biblioteca Nacional, conocido también como Alba, por haber sido dedicado para el duque de ese nombre, aunque se titula “Varias poesías de Luis de Góngora”. Muestra una pauta ordenadora semejante a la de la edición de Viciña. Comienza con los sonetos (heroicos, amorosos, satíricos, burlescos), siguen las octavas (fúnebres, sacras), las canciones (empezando también por lo heroico), las décimas y los romances, siempre manteniendo la misma gradación de lo alto a lo bajo. *Polifemo* y *Soledades* cierran el libro. Otros muchos manuscritos de los denominados “íntegros” mantienen la ordenación por géneros poéticos. El manuscrito 22845 de la Biblioteca Nacional ordena así sus poemas: 1) sonetos; 2) canciones; 3) tercetos; 4) octavas; 5) décimas; 6) letrillas; 7) romances. El manuscrito 4075 de la Biblioteca Nacional, así: 1) sonetos; 2) octavas; 3) canciones; 4) tercetos; 5) romances; 6) cierran el libro *Polifemo* y *Soledades*. El manuscrito 4118 de la Biblioteca Nacional, así: 1) sonetos; 2) canciones; 3) tercetos; 4) décimas; 5) letrillas; 6) romances. El manuscrito de Palencia,³ así: 1) sonetos; 2) canciones; 3) octavas; 4) tercetos; 5) décimas; 6) le-

2. Según Dámaso Alonso (1963: LII, XLV y LIV), “de una masa de 316 composiciones que existen en el manuscrito Chacón sólo faltan 21 en Viciña [...] De las 327 composiciones que contiene la edición de Viciña sólo 28 no fueron incluidas en el manuscrito [...] las atribuciones [de la edición Viciña] son seguras; su texto, excelente” (LIV). Y en otro lugar escribió: “A mi juicio, el manuscrito en que se basó Viciña se formó fundamentalmente en Córdoba durante los años 1614-1616. Durante esos años el colector debió de estar en contacto con el poeta” (LIII).

3. “La ordenación temática de los poemas en el manuscrito de Palencia responde a un esquema admitido en el siglo XVII, pero es de advertir que sigue el patrón de la edición de Viciña con llamativa fidelidad, agrupando las composiciones en heroicas, amorosas, líricas, satíricas, burlescas, fúnebres, sacras y varias. También el manuscrito Chacón sigue una clasificación temática semejante, pero los epígrafes presentan algunas variantes y el orden es ligeramente distinto. El códice palentino se aproxima mucho más a la edición de Viciña en este aspecto”, señaló Rubio González (1985: xvi). Este hecho confirma que todos los manuscritos respetaron la ordenación por géneros, limitándose a introducir innovaciones menores. Se comprueba el mismo fenómeno en el manus-

trillas; 7) romances. Los manuscritos *Estrada* e *Iriarte* de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, que coinciden básicamente, así: 1) sonetos; 2) canciones; 3) tercetos; 4) décimas; 5) letrillas; 6) romances. En el interior de cada serie de estrofas existe una segunda clasificación por temas, generalmente de más a menos elevado, y también ese esquema se reitera en cada uno de los manuscritos.

Pese a la apariencia de escritor indiferente a la difusión de sus escritos, Góngora no descuidó su control. Como señaló Carreira (1998: 181), “en sus últimos años dató y en ocasiones anotó con fidelidad más de 400 poemas auténticos, recogidos en el manuscrito Chacón”, añadiendo que si Góngora no guardó autógrafos o copias fidedignas “las tuvo siempre a mano en cualquiera de sus amigos y devotos”, gracias a los cuales pudo ejercer una supervisión a distancia.⁴ La conocida carta de Góngora a Cristóbal de Heredia fechada el 18 de julio de 1625, en la cual pide se compre un cartapacio de sus propios poemas, indica que estaba al tanto de su difusión y que en un momento determinado sabía dónde encontrar lo que necesitaba. Tal vez el manuscrito Chacón se basó en ese cartapacio u otro cercano. Rodríguez Moñino (1965: 34) señaló la existencia de una suerte de explotación mercantil de manuscritos gongorinos posteriores al *Polifemo* y las *Soledades*: “Las copias suelen estar hechas con letra clara, buenos márgenes y no contienen indicaciones críticas o eruditias. Hay, además, códices de otro tipo, pero me parece muy importante señalar la posible existencia en Madrid o en Córdoba de un taller especializado en copiar textos de don Luis”. Varios de esos cancioneros con elevado número de composiciones, usualmente denominados “íntegros,” tienen un claro aire de familia, y si los estudiosos los consideran fidedignos se debe a que la mano del poeta no andaba lejos, de modo que el hipotético arquetipo de tanto códice se remontaría a él.⁵ Parece claro que la omnipresente ordenación por géneros refleja la voluntad de Góngora porque cada vez que colecciónó sus poemas se mantuvo fiel a esa plantilla.

El idiógrafo conocido como manuscrito Chacón tiene muchos puntos en común con la edición de Vicuña, con el dedicado al duque de Alba y con otros manuscritos de contenido similar, cuyas fechas de elaboración no se conocen bien. Parece muy arriesgado postular un arquetipo para todos ellos, pero no lo es el creer que Góngora estuvo informado de lo que se iba haciendo con sus poemas y cartapacios. Se aseguró, por sí mismo o por la supervisión de sus amigos, de que las copias eran correctas, indicio de que deseaba disponer de unas

crito 74 de la Biblioteca Pública del Estado de la ciudad de Córdoba.

4. Señaló Micó (2007: 81-82) que “la despreocupación por la conservación y difusión de la obra propia sólo fue rectificada en los últimos años de la vida de Góngora”, después de haber matizado que “Góngora podía despreocuparse de la conservación y difusión de su obra porque ya se ocupaban los demás de conservarla y difundirla”.

5. Refiriéndose a los manuscritos íntegros, Carreira (1998: 105) considera “realmente buenos una docena escasa de los treinta y tantos que hemos podido consultar”. Sobre la posible presencia del poeta en la elaboración de algunos de ellos, véase Micó (2007: 82-85).

poesías completas susceptibles de ser impresas o de ser dedicadas a algún personaje. Las fechas disponibles indican coherencia en el tiempo: hacia 1614 Góngora llegó a algún acuerdo con Vicuña para una impresión; en 1617 dedicó al duque de Alba el manuscrito de la Biblioteca Nacional que se conoce por el nombre del destinatario; a partir de 1619 parece que comenzó la confección del manuscrito Chacón en medio de la duda de quién sería el dedicatario; en las cartas de 1623 y 1625 deja ver su esperanza de obtener, o dinero, o una prebenda en la Corte. En todo este tiempo tuvo que pensar y decidir acerca de la ordenación de sus poesías.

El amigo anónimo, Paravicino, que firma el manuscrito Chacón con seis letras iniciales,⁶ expuso que hubiera preferido un criterio organizador siguiendo modelos latinos, con una gradación estilística de lo más a lo menos elevado, pero que fue necesario plegarse a la norma proveniente de Italia, es decir, por géneros métricos y temáticos, al modo de Bembo, Torquato Tasso, Guarini, Marino, Ariosto, pauta dominante en España a partir de las ediciones de Garcilaso de la Vega.⁷ Esas palabras son muy reveladoras pues indican el peso que tenía la ordenación por géneros y vienen a decir que Góngora, tras sopesar la alternativa que se le ofrecía, tomó una decisión en plena coherencia con lo hecho a lo largo de los años.

El manuscrito Chacón fue desconocido durante los siglos XVII a XX pero su criterio ordenador, por géneros y subsidiariamente por temas, pervivió en el manuscrito 19003 de la Biblioteca Nacional (*Poesías de don Luis de Góngora en todo género de versos castellanos*, 1630), en el *Homero español* de López de Vicuña, en *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas* de Gonzalo de Hoces (1654), en las variadas ediciones de *Delicias del Parnaso* y en las *Poesías de don Luis de Góngora y Argote* de 1854 a cargo de Rivadeneira.⁸ Así fue hasta las *Obras poéticas de don Luis de Góngora* editadas en 1921 por Raymond Foulché-Delbosc, quien tomó como base el manuscrito Chacón prescindiendo de su criterio ordenador.

Tal vez este ilustre hispanista encontró anticuada o inexpresiva la práctica de los Góngora, Hoces o Rivadeneira y se decidió por otra, de naturaleza crono-

6. “Amicus Anonymus Lubens Scripsit Moerens Posuit”.

7. Paravicino expuso las alternativas posibles: “Que aunque la eminencia de las obras de don Luis permitían sacarlas de lo común y que en la disposición de su orden sucesiva se atendiese como en los poetas latinos a la diferencia de los estilos, el temor de que este nuevo modo de colocación no las confunda y la imitación del maestro Francisco Sánchez Brocense y de Hernando de Herrera que en impresiones de las obras de Garcilaso de la Vega han seguido en esto las de los poetas italianos, han obligado a dividir y graduar estas obras según los géneros de sus versos, si bien en cada uno van subdivididas las materias y colocadas en el lugar que parece se debe a cada una”. Véase manuscrito RES/45, tomo I, fol. [viii].

8. Con frecuencia los tres poemas mayores formaron un grupo aparte, al comienzo o al final de la recopilación. En el manuscrito 58-2-15 de la Biblioteca Colombina aparecen al comienzo, antes de los sonetos heroicos y demás estrofas.

lógica, cuyo fundamento no explicó. Casi parece descortés servirse de las fechas que proporcionó Góngora para ignorar la estructura del “mayor tesoro poético de nuestra lengua” (Carreira, 1998:94). Puesto a inaugurar una etapa ecdótica novedosa lo equilibrado habría sido una doble edición, una por fechas y otra por géneros, dando al lector la oportunidad de valorar por sí mismo.⁹ El proceder de Foulché-Delbosc fue parcialmente mantenido en 1932 por los hermanos Millé y Giménez, quienes combinaron criterios genéricos y cronológicos,¹⁰ y, posteriormente por Antonio Carreira (ediciones de 2000 y 2014), más próximo al criterio de Foulché-Delbosc. Carreira (2000: xxiv) se limitó a privilegiar el orden cronológico porque “permite seguir la evolución del poeta y sus variables intereses”. No le falta razón, pero eso no era el objetivo de Góngora ni lo que esperaban sus lectores.

La información cronológica es un dato de interés, pero no puede convertirse en criterio editorial único o preferente. Si se repara en las anotaciones a los poemas se observa que Góngora no deseó disponerlas por su orden, ni siquiera en el interior de cada página:¹¹ ofreció una información adicional, una nota al margen. También debe tenerse en cuenta que si se rompe el orden del manuscrito Chacón se pierden algunos epígrafes y paratextos que sólo tienen sentido dentro de la página que les corresponde. Esto afecta también a la terminología referida a los campos moral, satírico, burlesco, heroico y fúnebre: parece razonable no alterar los adjetivos con que Góngora englobó sus poemas. Incluso hay algún dato merecedor de atención, por ejemplo, ver el *Polifemo* asentado discretamente entre otras octavas y las *Soledades* haciéndose un sitio en el grupito de silvas, sin relieve especial.¹²

Frente a la imagen algo novelesca de un Góngora distraído, diversas noticias indican que buscó, como tantos, protección y beneficios. Para captar la atención de sus destinatario parecía conveniente presentar los poemas según una pauta que les resultase familiar. Debemos suponer que al Conde-Duque, hombre ver-

9. En las modernas ediciones de romances, canciones, sonetos y poemas mayores sus editores suelen adoptar como texto base el del manuscrito Chacón, con pocas rectificaciones.

10. “La base obligada para una edición de Góngora ha sido [...] la de Foulché-Delbosc”. Ambos editores añadieron: “El orden más conveniente nos ha parecido el de materias y, dentro de éste, el cronológico. Hemos adoptado una clasificación muy sencilla y que permite distinguir, en general, en la obra gongorina, las poesías en que domina el elemento popular, de aquellas otras en que don Luis se entrega a su tendencia erudita e italianizante” (Millé y Giménez 1967: 28, 30).

11. Véanse, por ejemplo, los cuatro sonetos de las pp. 20-21: el orden es 1611, 1586, 1609, 1607.

12. Según Angulo y Pulgar (*Epístolas satisfactorias*) “en el año 1612 sacó don Luis a luz manuscrito al *Polifemo*, y poco después la *Soledad primera*”. Esos poemas “tuvieron una difusión propia anterior a la experimentada en unión de la restante obra gongorina”, señaló Carreira (2012: 93), y en diversos códices aparecen en lugar destacado. El manuscrito Chacón ofrece una llamativa singularidad en este aspecto. Recuérdese que en la edición de Villamediana los poemas considerados mayores forman un grupo aparte al comienzo del libro.

sado en letras, le habría sorprendido ver los poemas gongorinos en el orden y disposición dominante en los siglos xx y xxi.

No considero intocable una tradición aunque tenga siglos de antigüedad, pero el criterio editorial de Foulché-Delbosc y sus dos continuadores no puede imponerse como el único posible. Escobar Borrego (2018: 110-111), en su estudio del manuscrito B87-V3-10 de la Fundación Bartolomé March, comentó el intento de Martín de Angulo y Pulgar por crear un *sui generis* cancionero, “un poliédrico diálogo entre los textos de Góngora”. Sólo es posible entender un proyecto así teniendo a la vista, para comparar, el cancionero verdadero, el de Góngora, que el manuscrito Chacón refleja mejor que otro códice o edición. En mi opinión lo deseable es su edición crítica, enmendado donde deba serlo y completado en una sección aparte por los poemas que no entraron en el citado códice. La actual edición facsímil tiene otra función y, por lo tanto, no cumple ese objetivo.¹³

Si Góngora fue, según algunas opiniones, escritor de poemas sueltos, Quevedo, contrariamente, lo fue de secciones y de cancioneros, incluidos en su mayor parte dentro de la catedral titulada *El Parnaso español con las nueve musas castellanas*. En las *Flores* de Calderón del año 1611 hay atisbos de que ya preparaba un libro de silvas. En 1613 compuso *Heráclito cristiano*, una de las contadas imitaciones españolas del cancionero de Petrarca. Hacia 1618, en su *Epístola al doctor Gregorio de Angulo*, Lope de Vega se refirió a la colección de silvas de Quevedo. En 1632 Pérez de Montalbán, en *Para todos*, mencionó su libro de musas. En fin, en la edición póstuma de 1648 explica González de Salas que Quevedo tenía el designio de reunir toda su poesía en un volumen con nueve grandes secciones. Probablemente difundió pocos versos a lo largo de su vida porque prefirió preparar sosegadamente unas poesías completas. Su diseño estructural fue respetado por las impresiones de los siglos XVII a XIX, pero se abandonó en el XX y no se ha recuperado totalmente.

Al mencionar *El Parnaso español* es preciso distinguir entre la fachada y su contenido. La disposición de las nueve secciones siguiendo los atributos de las musas sólo tiene un carácter ornamental, pues es un guiño erudito a modelos italianos que habían buscado un tipo de ordenación similar, con Apolo y su entorno como reclamo brillante. Si este libro de 1648-1670 tuviese otro título y careciese de las invocaciones a las musas nada cambiaría. Lo decisivo fue la organización de nueve secciones temáticas dentro de las cuales hay subsecciones y cancioneros con una función muy clara. Al pedir la mayor atención a lo que se conoce como *El Parnaso español* de Quevedo me refiero a sus agrupaciones temáticas, no a las musas invocadas en cada caso.

13. Carreira (1998: 85-89) señaló sus carencias y algunos lugares necesitados de corrección. El equipo de investigación *La época de Quevedo* de la Universidad de Santiago de Compostela ha iniciado la tarea de editar críticamente dicho códice.

De modo semejante a lo sucedido con Góngora, durante los siglos XVII a XIX se editó la poesía de Quevedo según el plan previsto en *El Parnaso español*. En 1840 Basilio S. Castellanos presentó en dos partes una edición parcial de la poesía de Quevedo. En la primera transcribió poemas traídos de recopilaciones precedentes de López de Sedano, Quintana y Valladares,¹⁴ tal vez queriendo rendir un homenaje a dichos eruditos; en la segunda parte, después de la página 127, reprodujo las nueve musas a escala reducida, es decir, seleccionando poemas sueltos de cada una. A su manera se mantuvo fiel a las ediciones de 1648 y 1670 en la medida en que cambió su criterio inicial por otro menos subjetivo.

Aureliano Fernández-Guerra editó en dos tomos (1852 y 1859) la prosa de Quevedo. Manifestó su interés por las fechas cuando afirmó “he logrado fijar y determinar la época en que se trazaron casi todos los escritos” (Fernández-Guerra 1852: xxxiii y xxxv), pero en su edición procedió con un orden descendente: en el primero se movió desde lo político a lo festivo, y en el segundo comenzó con lo “ascético y filosófico” para terminar con la crítica literaria. Prometió editar también la poesía de Quevedo pero no concluyó su tarea, tal vez porque su interés por la arqueología, que le dio reconocimiento en Alemania, parece que distrajo su atención.¹⁵ Dejó muy pocas noticias acerca de ese inacabado proyecto. Mostró en el prólogo del tomo primero (Fernández-Guerra 1852: xxxv, nota 2) su desacuerdo con Nicolás Antonio y, siguiendo la propuesta de Capmany, propuso reunir los poemas en tres grandes categorías: serios, festivos y burlescos.¹⁶ Es decir, un plan semejante al de prosa. No hay detalles más precisos. En realidad, fue Menéndez-Pelayo quien llevó adelante la proyectada ordenación cronológica planteada por su amigo.

Florencio Janer (1877: 627-661), buen conocedor de la lírica medieval española, respetó el diseño de *El Parnaso español* añadiendo al final de su estudio una “Adición a las musas sacadas de las antiguas colecciones de diversos autores, de algunos libros raros y de varios manuscritos inéditos”, junto con una

14. Respectivamente, *El Parnaso español. Colección de poesías escogidas* (1768) y *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días* (1807).

15. “El señor don Aureliano Fernández-Guerra, que dio a la biblioteca las obras en prosa de Quevedo, no la favorece hoy, muy a pesar nuestro, con las poesías de tan insigne vate. Prometió repetidas veces completar con este tercer tomo la obra que había emprendido, dando seguridad de entregar los originales: pero dichas promesas no fueron cumplidas y han llenado el largo espacio de quince años, al cabo de los cuales se confió a otro literato la tarea de colecionar el presente tomo. Terminándolo estaba el señor Janer cuando le sorprendió la muerte, y tan sensible desgracia es causa de que la sección de Poesías atribuidas a Quevedo y la de Notas y observaciones no tengan la latitud que hubieran alcanzado, a juzgar por los materiales que esparridos hallamos sobre su bufete”. Se trata de la *Advertencia* que Adolfo Rivadeneira, con fecha de 25 de septiembre de 1877, puso al comienzo del tomo de poesías editado por Janer.

16. “Don Nicolás Antonio separa las obras de prosa de las de verso. En éstas acepta la clasificación de don Jusepe Antonio de Salas [...] Más acertadamente Capmany parece que viene a clasificar las poesías en serias, festivas y burlescas” (xxxv, nota 2).

relación de obras atribuidas. En su estudio preliminar, encareciendo su propia labor, escribió:

Creemos sin embargo que la edición presente será la más completa que se ha publicado hasta el día, entre las numerosas ediciones que han visto la luz pública en diversos países, y para suponerlo así nos fundamos en habernos ajustado, en cuanto nos ha sido posible, a las exactas indicaciones del Catálogo de sus obras clasificadas y ordenadas hecho por el erudito académico excelentísimo e ilustrísimo señor don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1877: vii).

Es difícil saber si la restricción “en cuanto nos ha sido posible” indica rechazo de la ordenación cronológica acariciada por Fernández-Guerra, cuyos papeles parece que consultó, según hace constar en la portada. Murió en 1877 (Fernández-Guerra, en 1894), tal vez sin ver impreso su libro, como tampoco tuvo ocasión de tomar posesión del sillón de la Academia para la cual había sido elegido. Aunque impresa en la BAE, su edición no es frecuentada por los investigadores. Cayó prácticamente en el olvido a causa, probablemente, del severo juicio de Menéndez Pelayo.

Fallecidos Janer y Fernández-Guerra, Menéndez Pelayo asumió la tarea de editar la lírica de Quevedo, que le pareció una de las empresas más estimulantes de su vida. Expuso su plan (1887: 185-86) el 11 de febrero de 1895 en una carta al marqués de Jerez de los Caballeros:

Mi querido amigo. Ayer salí tarde del Senado y no pude ir a comer con usted [...] Se trata de hacer una edición crítica y definitiva de las obras de Quevedo. La dejó preparada don Aureliano Fernández Guerra, nuestro amigo que en paz descanse. Y, a mi entender, se cubrirá de gloria el particular o la sociedad que la acometa. Usted sabe que don Aureliano publicó en la Biblioteca de Rivadeneira las obras en prosa de Quevedo, pero no las poesías, de las cuales a consecuencia de disgustos entre el editor y el colector, se encargó un señor Janer, que lo hizo malditamente, reproduciendo todos los errores de las ediciones antiguas y acrecentándolas, por donde resulta un texto casi ilegible. Don Aureliano no solamente dejó dispuesta para la impresión esta parte de los versos sino que además corrigió y amplió de tal modo su edición de las obras en prosa, ya por la comparación con mejores manuscritos y ediciones, ya por el hallazgo de nuevos y preciosos opúsculos [...] Además, dejó refundidas la biografía y la bibliografía del gran satírico español.

Menéndez Pelayo se propuso llevar a efecto el propósito cronológico de Fernández-Guerra. Tras un primer y preparatorio tomo de bibliografía y aparato crítico, el “tomo segundo y primero de las poesías” (1903) contiene poemas datados hasta 1631, mientras que el “tomo tercero y segundo de las poesías” (1907) llega hasta las escritas en 1645. A ellos se añadiría otra sección o libro con los poemas atribuidos. Tal vez constatando que ese camino no resultaba del todo satisfactorio, Menéndez Pelayo proyectó una “Segunda serie: poesías de Quevedo por el orden que llevan en las antiguas colecciones” que no se llegó a

publicar. Da la impresión de que habría una suerte de duplicación, primero con una edición parcial de poemas fechables, y, después, otra edición total, siguiendo las impresiones de 1648 y 1670. Tal proyecto parece guardar alguna semejanza con lo que había hecho Castellanos al recuperar las musas que inicialmente había desestimado. También la muerte dejó inconcluso el propósito de Menéndez Pelayo, que falleció en 1912. Aunque esos tomos de Bibliófilos Andaluces tuvieron una difusión escasa, pues eran costosos ejemplares para lectores escogidos, el criterio preferentemente cronológico de Menéndez Pelayo y Fernández-Guerra prevaleció en la inmediata historiografía quevedesca, tal vez como un desiderátum más que como una realidad.

Astrana Marín (1932; reediciones de 1943 y 1952) tuvo acceso a los papeles de Castellanos y de Fernández-Guerra, heredados por su sobrino, Luis Valdés¹⁷ y abordó la hercúlea tarea de editar todo lo escrito por Quevedo, en prosa y en verso. Abrió una nueva etapa en los estudios quevedescos en la medida en que aportó inéditos tan valiosos como las cartas autógrafas del manuscrito Barnuevo, el manuscrito M-139 (*olim* 108) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, los poemas autógrafos en las guardas del libro del *Trattato del amore humano* de Flaminio Nobile y otros documentos, con lo cual incrementó el corpus poético de Quevedo con obras ausentes en las ediciones clásicas. En la medida en que siguió los pasos de Fernández Guerra, Astrana se encaminó por la senda de la ordenación cronológica, aunque en la práctica tuvo que combinarla con criterios temáticos, pues en su caso no era viable una disposición tan exacta como la de Foulché-Delbosc respecto a Góngora.¹⁸

Astrana abrió su edición de la poesía con el soneto de 1598 “Embravecí llorando la corriente”, sin explicar cuál era su planteamiento general. En lugar de una única cronología los, aproximadamente, 900 poemas, creó varias, parciales, por afinidades métricas o temáticas. Por ejemplo, dentro de la categoría de poesía amorosa deslindó cuatro tiempos: 1) 1598-1622 para evocaciones de amadas diversas (Amarilis, Aminta, Doris, Tirsi, Filis, Laura, Flora, Antonia, Floralba...); 2) 1608-1613 para los romances amatorios; 3) 1613-1633 para los sonetos amatorios; 4) 1609-1631 para *Canta sola a Lisi*. Concluida la poesía

17. “Don Luis Valdés y Alberti, espíritu abierto y generoso que hace pocos años, ya casi al cabo de sus días, puso a disposición del docto literato don Luis Artrana Marín cuantos materiales había allegado don Aureliano. Y el señor Astrana, sin tener al lado duques ni marqueses pero sí un editor, ha preparado y visto salir a la luz felizmente, en sólo un año (1932) lo que don Marcelino y yo, con diez mil trabajos y sazones, en más de siete, no pudimos hacer pasar del tercero de los diez o doce tomos que había de constar la obra” Véase Rodríguez Marín, *Epistolario*, pp. 35. Tomo este dato de Blecua (1969: xxxi).

18. También existen ejemplos de desobediencia el criterio cronológico deseado por el escritor. A Mariano José de Larra le sucedió lo contrario que a Góngora y Quevedo: en 1835 publicó artículos de costumbres en un estricto orden cronológico para mostrar “una elocuente crónica de nuestra llamada libertad de prensa” en la que consistía la unidad del libro, pero en ediciones posteriores (1886, 1923 y 1961) se artículos fueron clasificados por costumbres, por literatura y por política.

amorosa viene otra, la satírica, donde también el primer criterio es cronológico y el segundo métrico (letrillas, epitafios, epigramas, romances, etc.). Forman otras secciones-siempre estructuradas cronológicamente- las “Sátiras contra Luis de Góngora”, las “poesías burlescas” con diversas subdivisiones, las “poesías encomiásticas”, las “poesías fúnebres”, las “poesías morales” y un grupo final de “poesías variás”. Muchas de sus propuestas de datación son conjjeturas, porque pocos poemas de Quevedo proporcionan una fecha de redacción, y, cuando lo hacen, suelen ser fases redaccionales tempranas, posteriormente revisadas.¹⁹ La pretensión de Astrana parece irrealizable en ausencia de un equivalente del manuscrito Chacón. Sus clasificaciones y subclasificaciones temáticas influyeron posteriormente en las de Buendía y Blecua, cada uno con sus respectivos matices,²⁰ de manera que estos tres editores tienen en común el hecho haber dado la espalda, definitivamente, a la ordenación de 1648. La lectura que se hizo de Quevedo en el siglo xx es en gran medida la de Astrana, al principio de modo directo y, después, a través de la edición de José Manuel Blecua, quien mantuvo su disposición general pese a diversas discrepancias.

En su edición de 1958, que merece algún reconocimiento más del recibido, Felicidad Buendía dio noticia a pie de página de las versiones variantes de los poemas, clarificando en este sentido lo hecho por Astrana y anticipando lo que luego hizo Blecua. Acertó, hecho singular en su momento, a explicar con claridad en qué consiste *Heráclito cristiano*, aunque no tuvo el mismo acierto con relación a *Canta sola a Lisi*, que reprodujo de un modo muy confuso. Su relación de fuentes manuscritas e impresas es estimable por su claridad.

Blecua no siguió el plan cronológico de Astrana pero heredó algunas de sus clasificaciones temáticas²¹ a las que agregó otras nuevas, tales como “poemas metafísicos”, “poemas líricos a diversos asuntos”, “sátiras personales” o “elogios, epitafios y túmulos”. En unos casos segregó lo que en el *Parnaso y Las tres musas últimas* era inseparable, mientras que en otros agrupó secciones claramente independientes. Esto último se observa en la categoría general de “poemas amorosos”, discutible unificación de cuatro ámbitos diferentes: la musa *Erato*, la colección de silvas, los sonetos pastoriles y los poemas amorosos no impresos en 1648 y 1670. En su renovada edición de 1969-1981 Blecua mostró la relación de

19. Véanse las propuestas de datación de Crosby (1967: 95-174) y Marie Roig Miranda (1989: 383-462).

20. En la portada de su edición Astrana había anunciado la novedad de “doscientas producciones inéditas”, afirmación algo exagerada pero con algún fundamento, como indican los hallazgos de las cartas autógrafas del códice Barnuevo o el semioculto manuscrito 108 de la BMP. Felicidad Buendía rectificó algunas de sus atribuciones, y lo mismo hizo después Blecua.

21. “He clasificado los poemas en los grupos más sencillos posibles. Dentro de cada grupo van, a su vez, ordenados por formas poéticas [...] Sólo en dos casos me he permitido alterar muy poco el orden: uno en la reconstrucción de *Heráclito cristiano* [...] El otro caso es el de los *Poemas a Lisis*, donde agrupo a todos los que hacen referencia a esa pasión, procedentes del *Parnaso Español*, *Las tres musas* y algún códice” (19631: cxxx-cxxxii).

fuentes manuscritas e impresas más ordenadamente que sus predecesores, facilitando así su filiación. Su edición, que no ha perdido presencia, fue determinante en la lectura de Quevedo durante cerca de medio siglo.

A diferencia de lo que ocurre con Góngora, hay que advertir que el emplazamiento de un poema puede ser decisivo para su interpretación. El soneto “Miré los muros de la patria mía” aún suele leerse como visión de la decadencia política de España, cuando Quevedo, siguiendo a Séneca y en concordancia con la reflexión íntima de *Heráclito cristiano* describe la caída de las paredes de una casa, del mismo modo que se desmorona su cuerpo y cuanto hay alrededor. Un poema político no tenía cabida en un cancionero moral y religioso como el mencionado.

El criterio ordenador de Astrana, Buendía y Blecua fue puesto en tela de juicio por James O. Crosby en una reseña (ampliación de otra anterior) a la edición de Blecua de *Obra poética*, así como en su antología *Poesía varia*, del año 1981. A partir de ese momento se abrió camino el respeto al diseño editorial de 1648, no simplemente en su apariencia externa, sino en su contenido temático. El primer paso se dio en 1992, con la edición de *Polimnia*, tras cuya estela se publicaron otras musas: *Clío, Melpomene y Erato*. En 2020 publicó Arellano las seis musas de 1648; en 2021 Alfonso Rey y María José Alonso las nueve musas, y en 2025 la integridad de *Las tres musas últimas castellanas*. Parece, pues, que se ha impuesto la vuelta al origen, a la voluntad de Quevedo y al criterio editorial de Florencio Janer. No obstante, el desbaratamiento de las ediciones póstumas de 1648 y 1670 ha dejado secuelas que siguen generando confusión.

En efecto, el aspecto editorial más delicado de la poesía quevedesca se encuentra en las secciones menores de las nueve musas, cuya alteración ha provocado malentendidos. De modo más concreto, cuatro de esas secciones se han visto severamente desfiguradas, cuando no destruidas. Se trata de las siguientes: 1) *Heráclito cristiano*, juntamente con *Lágrimas de un penitente*; 2) *Canta sola a Lisi*; 3) la colección de silvas; 4) los sonetos pastoriles.

Heráclito cristiano y Lágrimas de un penitente

En 1613 Quevedo escribió *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*, cancionero moral y religioso compuesto por 26 salmos, unos en forma de soneto y otros de silva. No intentó publicarla ni le buscó un lugar en su *Parناسo español*, dato sorprendente respecto a una imitación tan personal de Petrarca, uno de los escasos cancioneros petrarquistas escritos en España, en este caso con un novedoso sesgo estoico. Sobre esos materiales Quevedo levantó un nuevo edificio, algo más breve, *Lágrimas de un penitente*, formado por quince salmos que remodelan otros tantos de *Heráclito*. Parece razonable mantener las dos voluntades de Quevedo: la primera —*Heráclito cristiano*— como recuerdo de un momento vital y literario pretérito; la segunda —*Lágrimas de un penitente*— como decisión ulterior. Sus lugares dentro de la poesía completa también son

claros: *Lágrimas en la musa Urania; Heráclito*, como apéndice, al lado de otros poemas que tampoco entraron en los libros impresos. Los once salmos que no pasaron a formar parte de *Lágrimas* recibieron diversas ubicaciones, mayoritariamente dentro de la musa segunda, *Polimnia*.

Tan sencilla solución ha sido descartada en beneficio de las más dispares propuestas, hasta el punto de que ni siquiera hay acuerdo sobre el número de poemas a tener en cuenta. Siendo *Heráclito cristiano* uno de los grupos poéticos del siglo XVII menos problemáticos a efectos de su edición, se ha convertido en el peor entendido y reproducido. El equívoco comenzó a fraguarse en 1852 cuando Fernández-Guerra en su *Catálogo de las obras clasificadas y ordenadas* no supo diferenciar *Heráclito* de *Lágrimas*.²² Con mejor criterio, Janer, habiéndose percatado de esa dualidad de obras y momentos, decidió no incluir *Heráclito cristiano* dentro de *Urania*, considerando, además, que no era acertado intentar una restauración del mismo sin disponer de una copia manuscrita completa. Fue así como explicó los motivos por los que “no publicamos *Heráclito cristiano*” (1877: 580-81). La confusión de Fernández-Guerra de 1852 se mantuvo en la edición de Bibliófilos Andaluces de 1903, donde se edita *Lágrimas* bajo la fecha de 1613, la cual corresponde a *Heráclito*. Este equívoco propició otros mayores. En Astrana no hay *Lágrimas de un penitente* y sólo “fragmentos” de *Heráclito cristiano*; por el contrario en Buendía no hay *Heráclito cristiano* y sí *Lágrimas de un penitente*, correctamente transcrita según la edición de 1670. También es extraño el caso de Blecua porque ni en su *Poesía original* ni en *Obra poética* se encuentran *Lágrimas de un penitente*, algunos de cuyos poemas aparecen, junto con otros de procedencia manuscrita, dentro de *Heráclito cristiano*.

En otras palabras, el haber atribuido a *Lágrimas*, poemario sin fecha, la de 1613 propició una sucesión de malentendidos. El sueño de la ordenación cronológica condujo a tal situación, cuando la solución más rigurosa, a la vez que la más sencilla, consiste en editar los dos cancioneros en los lugares que les corresponde, cada uno con las respectivas versiones de los poemas. Esta decisión se aplicó en la *Poesía completa* de 2021, con lo cual, por primera vez en siglos, esos dos cancioneros pueden leerse íntegros.

Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante

La musa cuarta, *Erato*, consta de dos subsecciones. La primera está compuesta por 50 sonetos dedicados a diferentes amadas o motivos; la segunda, *Canta sola a Lisi*, refiere una historia que concluye con la inminente muerte del amante. Consta de 56 poemas. Es una imitación invertida de la historia de Laura, pues

22. Dejó este lacónico apunte: “*Urania. Heráclito cristiano*. Tiene también el título de *Harpa a imitación de David*” (pp.1852).

no habla del cielo ni de la excelsitud espiritual de la mujer, sino de un heroísmo masculino y profano que vence la muerte desde una trascendencia agnóstica y pagana. Parece, pues, que Quevedo pretendió mostrar su dominio de las convenciones amorosas escribiendo, por un lado, una sección postpetrarquista similar a la de varios poetas italianos del siglo XVI y, por otro, una peculiar imitación del *Canzoniere*, semejante en lo narrativo pero opuesta en su espíritu. Se pierden de vista estos datos tan obvios cuando se unifican las dos secciones y se agregan poemas de otra procedencia.

Particularmente irreconocible quedó *Canta sola a Lisi*. Como tal no aparece en Fernández-Guerra-Menéndez Pelayo (1903 y 1907) y Buendía (1958). En Astrana consta de 70 poemas, en Blecua de 69 y en G. Walters de 77. La superación de la cifra de 56 poemas se debe a la agregación de otros de distinto origen en los cuales se menciona a otra Lisi o Lisis.²³ Actualmente sólo se encuentra la versión original de 56 poemas en las ediciones de Rey y Alonso (2013 y 2021) y en la de Arellano (2020).

La colección de silvas

Las tres musas últimas castellanas (1670) reúne dentro de *Calíope*, la octava, treinta y una silvas, numeradas por su orden, con excepción de la última, “Qué alegre que recibes”. Durante los siglos XVII-XIX, llegando hasta Florencio Janer, se mantuvo esta colección, pero luego las silvas dejaron de ser un todo autónomo para diluirse en poemas sueltos, carentes de engarce y susceptibles de ser ubicados según los más diversos criterios. Astrana esparció las silvas dentro de tres apartados, “Poesías varias”, “Letrillas líricas” e “Imitaciones de du Bellay y Propertino”. Con similar criterio Felicidad Buendía agrupó 18 silvas y otros poemas bajo el rótulo de “poesías varias. Alabanzas de libros, imitaciones, etc.”, ubicando las restantes silvas en otras secciones. Parecida práctica observó José Manuel Blecua en *Poesía original* (1963) y en *Obra poética* (1969-1981), dos ediciones que apenas presentan diferencias en este punto. En ambos libros las silvas, no siempre rotuladas así, aparecen distribuidas dentro de los “poemas morales”, “poemas amorosos”, “poemas líricos a diversos asuntos” y “elogios, epitafios, túmulos”.

Si *Canta sola a Lisi* constituye un cancionero singular dentro de la poesía española del siglo XVII, la colección de silvas a la manera de Estacio es algo excepcional. Ambas colecciones deben ser recuperadas en la forma que quiso Quevedo.

23. Como excepción a esa tendencia Fernández Mosquera (1999) expresó su discrepancia con respecto a la edición de Blecua.

Los sonetos pastoriles

Euterpe, la musa séptima del *Parnaso español*, es la más imperfecta de las nueve y, por lo tanto, la más difícil de concebir como una unidad, dada la heterogeneidad de composiciones que alberga. Prevalece la poesía amorosa, pero también hay algunos poemas de tema diferente, junto a cinco entremeses cuyo tema y estilo los aleja completamente de lo bucólico. Si a lo anterior se añaden 13 poemas erróneamente atribuidos a Quevedo se obtiene la impresión de que esta musa es una sección de aluvión, donde Aldrete recogió materiales dispersos que deseaba salvar del olvido. Al principio de esta musa hay una lámina que bajo el lema «*Dulciloquos calamos Euterpe flatibus urget*» representa a una mujer sentada sobre una roca, así como algunos instrumentos musicales, sátiro y faunos. Tal estampa sugiere una temática bucólica de carácter general que sólo es aplicable a una parte de lo incluido en la citada musa. Lo más genuinamente bucólico se encuentra en una subsección cuyo rótulo dice “Sonetos que llamó el autor pastoriles y los dedicó a la musa Euterpe”. Son 23 piezas que se ofrecen al lector como una unidad autónoma, pues están numerados en su orden, cuentan con epígrafes relativos al contenido de cada poema y poseen la garantía adicional de que algunas van acompañadas de notas eruditas de González de Salas, indicio de que éste los supervisó para su impresión.

Con independencia del valor u originalidad que posea cada poema, el conjunto como tal merece atención. En poetas como La Torre, Acuña, Ramírez Pagán (*Floresta de varia poesía*, ciclo de Dardanio y Marfira), Aldana, Figueira, Montemayor, Silvestre y Barahona de Soto hay muchos sonetos pastoriles, pero sin formar una secuencia, simplemente seguidos unos de otros, frecuentemente con intercalaciones de otros metros.²⁴ De manera que sólo Quevedo parece haber tenido el propósito de hacer un cuerpo unitario con sus 23 piezas. Según me indica Soledad Pérez-Abadín, el único ejemplo análogo al de Quevedo —y tal vez hipotético precedente— se encuentra en los *Componimenti pastorali* (1576) de Benedetto Varchi o en los *Lusus pastorales* de Navagero (epigramas latinos).

Tal vez con este gesto quiso Quevedo marcar su singularidad como lirico pastoril. A diferencia de otros contemporáneos no escribió églogas, ni en su formato garcilaista ni en las modalidades renovadas o híbridas que proliferaron en el siglo XVII. Su actitud en este aspecto difiere notablemente de poetas como Herrera, Góngora, Espinosa o Villamediana cuando convirtieron el molde pastoril en receptáculo de innovaciones diversas, en pinceladas sobre un fondo de distinta naturaleza. Tal vez se podría decir de Quevedo que fue original en la medida en que no participó del proceso de renovación, sino que se mantuvo dentro de un cauce tradicional al margen de la hibridación que iba conociendo el género, como si se tratara de un gesto de disidencia. Y no carece de interés

24. Pedro Padilla, al final de sus *Églogas pastoriles*, incluyó 25 sonetos.

señalar que el rótulo *soneto pastoril* no se encuentra en las detalladas series de sonetos gongorinos, varios de los cuales presentan rasgos bucólicos. En otras palabras, el ramillete de sonetos pastoriles de Quevedo parece indicar una voluntad de afirmación personal, y este hecho aconseja respetar en su integridad este pequeño y peculiar corpus.

Conclusión

Góngora ordenó su poesía completa por géneros poéticos y así fue leída hasta que en 1921 fue editada por fecha de composición, criterio ajeno al poeta. Quevedo ordenó su poesía completa por grupos temáticos y secuencias menores, hasta que a principios del siglo xx se ensayó una ordenación cronológica también ajena a su voluntad, causante de confusiones que perduran. Parece necesario editar esas poesías completas de acuerdo con las convenciones de la época y las declaraciones de los dos autores. Esta propuesta corrige los inconvenientes mencionados en este artículo, pues proporciona una visión más auténtica de los libros poéticos del siglo XVII.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso, ed. *Las obras en verso del Homero español. Hechos y problemas en torno a la edición de Vicuña*, Madrid, Real Academia Española, 1963.
- ANGULO Y PULGAR, Martín de, *Las Epístolas satisfactorias (Granada, 1635)*, ed. Juan Manuel Daza Somoano, Sevilla, Universidad, 2019.
- ARELLANO, Ignacio, ed., *Francisco de Quevedo. El Parnaso español*, Madrid, Real Academia Española, 2 vols., 2020.
- ASTRANA MARÍN, Luis, ed., *Francisco de Quevedo, Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1932.
- BLECUA, José Manuel, ed., *Francisco de Quevedo, Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1963.
- BLECUA, José Manuel, ed., *Francisco de Quevedo, Obra poética*, Madrid, Castalia, 4 vols., 1969-1981.
- BUENDÍA, Felicidad, ed., *Francisco de Quevedo, Obras completas. Verso*, Madrid, Aguilar, 1968.
- CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- CARREIRA, Antonio, ed., véase Góngora, 2000.
- CARREIRA, Antonio, “Difusión y transmisión de la poesía gongorina”, *Góngora, la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid, Acción cultural española, 2012, pp. 87-99.
- CASTELLANOS, Basilio Sebastián, ed., *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Imprenta de Mellado, 1840.
- CROSBY, James O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- CROSBY, James O., “Has Quevedo’s Poetry been edited?”, *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 627-38.
- CROSBY, James O., ed., *Quevedo. Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1981.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, “Disposición y ordenación de las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 69 (1993), pp. 53-85.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco J., “Leer y editar a Góngora en el Siglo de Oro: Martín de Angulo o la forja (frustrada) de un cancionero de autor”, *Edad de Oro*, 37 (2018), pp. 96-118.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, ed., *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españolas, 2 vols., 1852-1859.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, y MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, ed., *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Sevilla, Imprenta de Rasco, t. 2-3, 1903-1907.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, ed., véase Góngora, 1921.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

- GLENDINNING, Nigel, "La fortuna de Góngora en el siglo XVIII", *Revista de Filología Española*, 44 (1961), pp. 323-49.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras poéticas*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1921, 3 vols.
- GÓNGORA, Luis de, *Obra poética*, ed. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1980.
- GÓNGORA, Luis de, *Cuaderno de varias poesías*, ed. Lorenzo Rubio González, Palencia, Diputación Provincial, 1985.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2 vols., 2000.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras de don Luis de Góngora divididas en tres tomos (Manuscrito Chacón)*, Biblioteca Nacional de España, Res/45, edición facsímil.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, "Problemas específicos de la edición de textos poéticos", *Criticón*, 83 (2001), pp. 147-64.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Epistolario*, ed. Manuel Revuelta Sañudo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Epistolario de Menéndez Pelayo y Rodríguez Marín, 1891-1912*, Madrid, C. Bermejo, 1935.
- MICÓ, José María, "El libro de Góngora", *Calíope*, 13 (2007), pp. 79-91.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan e Isabel, ed., *Luis de Góngora. Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967.
- MOLL, Jaime, "Las ediciones de Góngora en el siglo XVII", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), pp. 921-63.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía completa*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Madrid, Castalia, 2 vols., 2021.
- QUEVEDO, Francisco de, *Silvas*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Salamanca, Universidad, 2024.
- QUEVEDO, Francisco de, *Las tres musas últimas castellanas*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, en prensa, 2025.
- REY, Alfonso, "Inventario de las silvas de Quevedo", *Modern Language Notes*, 121 (2006), pp. 159-171.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1965.
- ROIG MIRANDA, Marie, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires, 1989.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo, ed., *Luis de Góngora. Cuaderno de varias poesías*, Palencia, Diputación Provincial, 1985.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, "Los manuscritos poéticos del Siglo de Oro", *Edad de Oro*, 6 (1987), pp. 202-13.
- WALTERS D., Gareth, ed., *Poems to Lisi*, Exeter Hispanic Texts, 1988.

